

0-785616

Министерство культуры Российской Федерации  
Казанская государственная консерватория (академия)  
имени Н. Г. Жиганова

*На правах рукописи*

**ГИМАДИЕВА РИММА ДАМИРОВНА**

**АЛЬБЕРТ ЛЕМАН: ФОРТЕПИАННАЯ ПЕДАГОГИКА,  
ИСПОЛНИТЕЛЬСТВО, ТВОРЧЕСТВО**

**Специальность 17.00.02 – Музыкальное искусство**

**АВТОРЕФЕРАТ**  
**диссертации на соискание ученой степени**  
**кандидата искусствоведения**

---

**Казань 2010**

Работа выполнена на кафедре теории и истории исполнительского искусства Казанской государственной консерватории (академии) имени Н. Г. Жиганова

**Научный руководитель:** кандидат искусствоведения, профессор кафедры  
**Порфирьева Елена Васьяновна**

**Официальные оппоненты:**

доктор искусствоведения, доцент **Бурундуковская Елена Викторовна**  
кандидат искусствоведения **Приданова Елена Владимировна**

**Ведущая организация:**

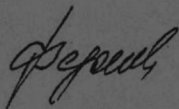
Уфимская государственная академия искусств им. Загира Исмәгилова

Защита состоится 1 декабря 2010 года в 16 часов на заседании диссертационного совета по присуждению ученых степеней К 210.027.01 при Казанской государственной консерватории (академии) им. Н. Г. Жиганова по адресу: 420015, г. Казань, ул. Большая Красная, д. 38, Конференц-зал.

С диссертацией можно ознакомиться в библиотеке Казанской государственной консерватории (академии) им. Н. Г. Жиганова.

Автореферат разослан 30 октября 2010 года.

Ученый секретарь  
диссертационного совета,  
кандидат искусствоведения



НАУЧНАЯ БИБЛИОТЕКА КГУ



0000730371

С. Л. Федосеева

## ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

**Актуальность исследования.** Имя Альберта Семеновича Лемана, талантливого композитора и музыкально-общественного деятеля, крупного педагога, занимает значительное место в истории музыкальной культуры России. Если в кругу московских музыкантов-профессионалов Леман известен как композитор, преподаватель и на протяжении 25 лет бессменный руководитель кафедры композиции Московской государственной консерватории, то для Казани, а в особенности для Казанской консерватории, фигура Лемана знаковая. Он относится к людям, которые стояли у истоков музыкального вуза в Казани и во многом определили направление его дальнейшего развития. Деятельность Лемана в казанский период жизни<sup>1</sup> характеризует особая черта – универсализм, проявление которого выражается в уникальной способности совмещать различные виды творческой деятельности. Леман – основоположник композиторской школы в Казани, воспитавший не одно поколение композиторов Татарстана, а также Башкирии, Марийской, Чувашской, Удмуртской и Тувинской республик, республики Алтай и многих других областей и городов России. В первые годы существования консерватории он был задействован также в музыкально-теоретических курсах и вел такие фундаментальные дисциплины, как гармония, анализ музыкальных произведений. На протяжении многих лет он являлся постоянным активным членом Союза композиторов ТАССР и плодотворно работал как композитор.

Отличительной чертой казанского периода была и фортепианная педагогика, занимавшая значительную часть творческого внимания Лемана. Она стала той сферой, которой он посвятил около четверти века своей жизни (1946-1970)<sup>2</sup>. Результатом его фортепианной педагогики стало воспитание талантливых пианистов, продолжателей лемановской пианистической ветви<sup>3</sup>. Другой вид деятельности Лемана-пианиста, характеризующий его фортепианную одаренность, связан с исполнительством, имевшим место лишь в казанский период. Обе эти сферы – педагогическая и исполнительская – характеризуют вклад Лемана в развитие казанской пианистической школы. Многосторонний интерес к фортепиано, характерный для Лемана, проявляется и в том, что значительное место в его творчестве уже в казанский (как и, позднее, в московский) период составляли сочинения для фортепиано, которые не только постоянно находились в поле творческих интересов композитора, но и в определенной степени

<sup>1</sup> Творческая жизнь Лемана делится на несколько периодов. К наиболее длительным из них относятся казанский (1942–1970) и московский (1971–1998) периоды.

<sup>2</sup> С начала 1970-х годов, в московский период жизни, Леман полностью отошел от фортепианной педагогики и исполнительства.

<sup>3</sup> В первые годы работы в КГК наряду с классом специального фортепиано Леман вел концертмейстерский класс и класс камерного ансамбля.

репрезентировали направленность его творческих поисков. Постоянное обращение к фортепианным произведениям, по-видимому, было непосредственно связано со значительной ролью фортепианной составляющей (во всех возможных проявлениях – это и исполнительство, и педагогика, и, соответственно, творчество), в общем спектре направлений творческой деятельности Лемана.

Роль личности и профессиональной деятельности А. С. Лемана в становлении профессиональной музыкальной культуры и высшего профессионального музыкального образования Татарстана переоценить невозможно. Обращение к многосторонней деятельности Лемана является очень важным и делает тему исследования **актуальной**. В данной работе выбран конкретный ракурс, связанный с фортепианной линией деятельности Лемана. В диссертации предпринимается попытка осветить основные сферы проявления его пианистического дарования – область фортепианной педагогики и исполнительства. Другая часть работы посвящена изучению фортепианных произведений, с одной стороны отражающих особенности художественного мышления Лемана-композитора, с другой стороны индивидуальность Лемана-пианиста.

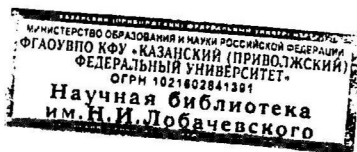
Таким образом, **предметом** изучения становится область профессиональных интересов Лемана, связанных с фортепиано. Отдельные составные части этой области – фортепианная педагогика, фортепианное исполнительство, фортепианное творчество композитора – представляют собой **объекты** изучения.

**Цель** данной диссертационной работы заключается в комплексном исследовании всех вопросов, возникающих в связи с деятельностью Лемана-пианиста, а именно его фортепианной педагогики, исполнительской деятельности и фортепианного творчества.

**Материалом исследования** в данной работе стала преимущественно деятельность Лемана в казанский период. Исключение составляет его фортепианное наследие. Поскольку сочинения Лемана, написанные в казанский период, являются лишь частью его фортепианного творчества и не могут составить полной картины творчества композитора в этой области, в работе рассмотрены также сочинения Лемана московского периода.

Названной целью обусловлены следующие **задачи** исследования:

1. Дать творческую биографию Лемана и краткую характеристику основных периодов жизни.
2. Осветить личность Лемана-педагога, выявить особенности его личности в ее воздействии на педагогику.
3. Рассмотреть педагогические взгляды Лемана в области фортепианной педагогики; систематизировать принципы фортепианной педагогики, проанализировать их в контексте традиций отечественной фортепианной педагогики.





4. Выявить особенности исполнительского стиля Лемана, дать его характеристику.

5. Рассмотреть фортепианное наследие Лемана. Для этого установить полный перечень фортепианных произведений, определить время их создания. Проанализировать этапные сочинения для фортепиано с точки зрения их стилистических особенностей, взаимовлияния композиторского и исполнительского стиля.

Научная новизна данной работы определяется тем, что Леман впервые рассматривается как педагог-пианист и исполнитель. При этом устанавливается преемственность столичной пианистической традиции, выявляются основные принципы его фортепианной педагогики, определяется специфика фортепианной «школы» Лемана. В исследовании изучается как преподавательская деятельность на фортепианной кафедре Казанской консерватории, так и работа на фортепианном отделении Казанского музыкального училища, которая занимала важное место в его жизни определенного периода, но ранее никогда не освещалась.

В данной работе впервые дается и целостная картина фортепианного творчества Лемана. Изучение фортепианного наследия композитора было сопряжено со значительными трудностями. Как выяснилось, многие его сочинения не изданы и имеются лишь в рукописях, местонахождение которых предстояло установить. Перечень фортепианных сочинений, хотя и неполный, имеется в Научной библиотеке имени С. И. Танеева Московской государственной консерватории. При этом необходимо иметь в виду следующее: многие неизданные фортепианные произведения Лемана имеют рукописные авторские копии, которые находятся в разных местах. Отдельные фортепианныеopusы находятся в личных библиотеках учеников и коллег Лемана – профессора Казанской консерватории Э. К. Ахметовой, дочери композитора Э. А. Леман, а также Т. П. Сергеевой, пианистки и композитора, исполнявшей ряд произведений Лемана, написанных в 70 – 90-е годы.

Не менее серьезная работа была связана с установлением времени написания произведений. Поскольку сам Леман далеко не всегда датировал свои сочинения (особенно это касается произведений 40–50-х годов), конкретное время создания многих из них оставалось неизвестным. Для атрибуции отдельных сочинений привлекались различные документальные источники, в частности, материалы архива Союза композиторов РТ, где фигурируют творческие отчеты композиторов и, соответственно, указаны сроки работы над произведениями. Время создания некоторых произведений определено приблизительно, так как существуют расхождения в отдельных источниках. В результате тщательной изыскательской работы стало возможным установить и хронологизировать список всех фортепианных произведений Лемана. Кроме того, в работе произведена периодизация

фортепианного наследия, проанализированы этапные сочинения композитора для фортепиано.

**Источниковую базу исследования** составляют материалы Национального архива РТ, связанные с деятельностью Лемана в Казанском музыкальном училище, Казанской консерватории и Союзе композиторов РТ. Поскольку Леман принимал самое активное участие в творческой работе всех выше перечисленных заведений, архивные материалы ценны его личными высказываниями. Протоколы заседаний Союза композиторов позволяют проследить не только творческие поиски Лемана-композитора казанского периода, но и выявить его основные позиции во многих вопросах, связанных с развитием как татарской музыки, так и шире, его взгляды на развитие современного музыкального творчества. Тем самым они еще яснее вырисовывают роль, место и значение Лемана в музыкальной культуре Татарстана.

В освещении принципов фортепианной педагогики Лемана огромную роль сыграли также архивные материалы. Но не менее важным источником стали сведения, почерпнутые из личных бесед автора работы с учениками Лемана разных лет. Определенную трудность в исследовании представил раздел фортепианного исполнительства, что связано с полным отсутствием рецензий на концерты с участием Лемана. Наиболее ценный и полезный материал в отношении исполнительства составили фондовые записи ПТТРК «Новый век», их анализ позволил выявить черты исполнительского стиля Лемана-пианиста.

**Методологическую** основу работы составили объединенные принципы исторического, историографического и теоретического исследования. Опорными в методологическом отношении стали труды Б. В. Асафьева, Л. А. Мазеля, В. А. Цуккермана, Е. В. Назайкинского, Ю. Н. Холопова, М. Е. Тараканова, Г. Г. Григорьевой, Т. Н. Левоу и др. Методологическим ориентиром выступили также научные труды исследователей, являющихся педагогами-пианистами – А. Д. Алексеева, Л. А. Баренбойма, Г. М. Когана, Г. М. Цыпина и др.

**Научно-практическая значимость** работы обусловлена возможностью ее использования в педагогической практике музыкальных учебных заведений всех уровней, а также возможностью расширения концертного пианистического репертуара. Материалы работы могут найти применение в учебных курсах Истории фортепианного искусства, Истории современной отечественной музыки.

**Апробация исследования.** Диссертация обсуждалась на заседании кафедры теории и истории исполнительского искусства Казанской государственной консерватории (академии) им. Н. Г. Жиганова, где была рекомендована к защите на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. Основные положения исследования были представлены на международных, всероссийских и региональных научных конференциях, в

том числе: «Музыкальное образование в России – 1918-2008» (Москва, 2008), «Созвездие культур и народов Поволжья» (Казань, 2008), «Актуальные проблемы музыкально-исполнительского искусства. История и современность» (Казань, 2008, 2009, 2010), «Фортепианная подготовка музыканта в современном культурном пространстве» (Казань, 2008). Материалы диссертации также прошли апробацию в педагогической деятельности ее автора с учениками ДМШ и студентами своего класса фортепиано КГК. Основные положения исследования отражены в научных публикациях автора по теме диссертации.

**Структура работы** определена поставленными задачами. Диссертация состоит из Введения, трех глав и Заключения. Работа снабжена списком использованной литературы, нотными примерами и семью приложениями.

## ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ ДИССЕРТАЦИИ

Во **Введении** обоснованы выбор и актуальность темы, сформулированы основные проблемы диссертации, определяются цели и задачи работы, очерчена ее общая структура. На основе обзора специальной литературы, связанной с темой диссертации, дается характеристика степени изученности проблемы, отмечается отсутствие специальных исследований по фортепианной педагогике, исполнительству и творчеству Лемана.

**Глава 1 – «Личность и судьба А. С. Лемана»** – включает два раздела и освещает жизнь и творческую деятельность Лемана. В разделе *Жизненный и творческий путь (§ 1)* излагается биография музыканта, рассматриваются и характеризуются три основных периода творческой деятельности (*ленинградский, казанский, московский*). Следует отметить, что в работе впервые предпринята попытка возможно более детального изложения биографических данных Лемана. Здесь приводятся ранее неизвестные факты, касающиеся происхождения Лемана и этапов его фортепианного образования. В частности, освещаются страницы учебы в Астраханском музыкальном училище. Кроме того, приводятся факты его нахождения в ГУЛАГе (с 1942 по 1945).

В работе детально рассматриваются особенности формирования личности и художественной индивидуальности Лемана, анализируются традиции музыкального общения, характерные для культурной среды поволжских немцев, в которых проходили детские и юношеские годы музыканта.

Характеристика *ленинградского* периода жизни (1933-1942), посвященного преимущественно учебе в Ленинградском музыкальном училище и Ленинградской консерватории в классах выдающихся педагогов Н. И. Голубовской (с 1933 по 1937 год) и В. В. Нильсена (с 1937 по 1941 год), дает возможность проследить истоки педагогических взглядов Лемана.

*Казанский период* (1942-1970) – время очень интенсивной и разносторонней деятельности Лемана, его профессиональной самореализации. В Ка-

зани талант этого музыканта нашел свое приложение в самых разнообразных формах, как уже было отмечено выше. Важно, что в данный период деятельности Лемана фортепианная педагогика имела большой удельный вес. Составляющими лемановской педагогики явились, с одной стороны, санкт-петербургская-ленинградская столичная фортепианная традиция, проводником которой он был, с другой – собственная исполнительская и педагогическая одаренность. За четверть века Леман воспитал плеяду талантливых пианистов, работающих в Татарстане, других городах России и ближнего зарубежья.

Характеризуя казанский период, следует обозначить некоторые вехи в профессиональной карьере Лемана: в 1961 году он получает звание профессора; с 1948 по 1949 год и с 1961 по 1969 год заведует кафедрой композиции Казанской консерватории; с 1964 по 1967 год – проректор по учебной и научной работе. В 1952 году Альберт Семенович удостоен Государственной премии СССР, в 1957 году ему присвоено звание заслуженного деятеля РСФСР, в 1965 году – звание заслуженного деятеля Чувашской АССР, в 1968 году – звание народного артиста РСФСР.

С 1969 по 1971 год работу в Казанской консерватории Леман совмещал с преподаванием в Петрозаводской консерватории (в то время филиале Ленинградской консерватории).

*Московский период* (1971–1998) был творчески очень наполненным, но с переездом в Москву сфера профессиональных интересов Лемана сконцентрировалась на композиторском творчестве и педагогике в этой области. В 1971 году Леман был избран на должность заведующего кафедрой композиции Московской консерватории. Эту должность он занимал вплоть до 1997 года. Сосредоточившись на формировании композиторской смены, Леман вместе с тем интенсивно занимается сочинением, причем в ряду его произведений разных жанров значительное место отводится фортепианному творчеству.

Альберта Семеновича Лемана не стало 3 декабря 1998 года. Он похоронен на Ковалёвском кладбище в пригороде Санкт-Петербурга.

Второй раздел *Особенности личности А. С. Лемана в связи с педагогикой* (§ 2) посвящен характеристике личности Альберта Семеновича. Личностные качества музыканта рассматриваются в непосредственной связи с его творческими воззрениями и педагогическими взглядами. Характеристика особых свойств облика музыканта направлена на то, чтобы дать представление о человеческом и профессиональном масштабе Лемана. Он относился к тому характерному для русской музыкальной культуры типу универсального музыканта, который был значителен не просто высотой профессионального мастерства, но представлял собой широко мыслящего деятеля духовной культуры. Следует отметить, что, будучи незаурядной личностью, он оказывал огромное воздействие не только на учеников, но и в значительной мере на коллег-музыкантов. Поэтому в

условиях существования только что созданной Казанской консерватории, Леман обладал огромным профессиональным авторитетом и относился к числу таких Учителей, которые определяли лицо консерватории.

К коренным качествам натуры Лемана, характеризующим не только его творческую жизнь, но все существование, относились служение, предназначённость музыке, выраженные самим музыкантом в следующих словах: «Музыка – это не профессия, а способ существования в жизни, особое мироощущение», «...музыкант – не тот, кто занимается, а тот, кто не может не заниматься музыкой» (НА РТ. Ф. 6832, оп.1, ед. хр. 200. Л. 23).

Важной чертой личности Альберта Семеновича была и высокая культура, одним из проявлений которой являлся общий образовательный уровень и как следствие широкий кругозор. Он обладал колоссальными знаниями во многих смежных с музыкой областях искусства, таких как литература, поэзия, живопись, а также в различных науках. Леман живо интересовался философией, историей, точными науками и т. д.

Анализируя педагогические взгляды Лемана, следует обратить внимание на его принципиальную позицию в вопросе о комплексности подготовки будущих пианистов. Так, особое внимание он постоянно обращал на отношение студентов к ансамблевому исполнительству, в частности к концертмейстерскому искусству. Педагогическая позиция Лемана в этом отношении принципиальна: «Я никакой цены не придаю пианисту, который окончил консерваторию и не может сесть в ансамбль, не может аккомпанировать, плохо читает с листа» (НА РТ. Ф. 6832, оп. 1, ед. хр. 198. Л. 14).

Рассматривая педагогические приемы, характерные для Лемана, нельзя пройти мимо его особого лекторского и ораторского дара. Фактическим подтверждением лекторских способностей Лемана могут служить его выступления с докладами в Союзе композиторов, в музыкальном училище, в рамках педагогических чтений, а также вступительные речи к концертам.

В Главе 2 – «**Фортепианная педагогика и исполнительство А. С. Лемана**» – основное внимание уделено рассмотрению педагогической деятельности Лемана в классе специального фортепиано и характеристике его исполнительской деятельности.

В первом разделе главы (§ 1. *Педагогическая деятельность в классе фортепиано*) освещаются страницы фортепианной педагогики Лемана в *Казанской консерватории (1.1)* и *Казанском музыкальном училище (1.2)*. Альберт Семенович Леман оказался в числе первых педагогов Казанской консерватории. Его роль в созидании консерватории была очень важной, поскольку он вместе с Н. Г. Жигановым разрабатывал концепцию нового вуза и вместе с тем реализовывал свои педагогические взгляды сразу в нескольких направлениях – классах композиции, музыкально-теоретических дисциплин и специального фортепиано. В этом ряду работе на кафедре специального фортепиано отводилось важное место, Леман стал одним из ведущих ее педагогов.

В работе обращается внимание на то, что в отличие от Казанского музыкального училища, где традиционно доминировала петербургская пианистическая традиция, в Казанской консерватории с начала существования кафедры специального фортепиано и затем по мере ее формирования и развития наметилось превалирование представителей московской фортепианной школы. Фигура и роль А. С. Лемана важна и ценна тем, что он стал одним из немногих представителей санкт-петербургско-ленинградской фортепианной школы в истории фортепианной кафедры консерватории. За время педагогической деятельности Лемана в стенах Казанской консерватории его класс окончили 16 человек. К наиболее ярким ученикам Лемана, работающим ныне в Казанской консерватории и проявившим себя в разных областях музыкальной деятельности, прежде всего в исполнительстве и педагогике, относятся заслуженный деятель искусств РТ, профессор кафедры специального фортепиано Э. К. Ахметова и заслуженный деятель искусств РТ, профессор кафедры камерного ансамбля Ф. П. Старателева. Они представляют одну из линий казанской фортепианной школы, связанную, во-первых, с педагогической и исполнительской традицией Лемана, во-вторых – с санкт-петербургско-ленинградской традицией. Сегодня вместе с ними представителями этих традиций являются и их многочисленные ученики, работающие в консерватории и других музыкальных учебных заведениях.

Параллельно со своей педагогической деятельностью в консерватории Леман с 1946 по 1968 год преподает в Казанском музыкальном училище. С 1951 по 1956 год он заведует фортепианным отделом и вносит свой вклад в развитие этого отделения. Таким образом, его педагогическая деятельность охватывала две ступени музыкально-профессионального образования. Этот факт очень важен, поскольку так складывался педагогический путь большинства крупных казанских педагогов-музыкантов, в частности пианистов М. А. Пятницкой, В. Г. Апрезова, скрипача Н. В. Брауде, виолончелиста А. В. Броуна. Все они придавали особое значение работе в среднем звене образования, где закладываются основы музыкального профессионализма.

В подразделе *Казанское музыкальное училище (1.2)* освещаются неизвестные страницы педагогической деятельности Лемана в данном учебном заведении. Изучение архивных источников, освещающих жизнь училища, показывает, что Леман был не просто постоянным участником различных учебно-методических собраний, заседаний педагогического совета, но, по сути, одним из организаторов учебной и творческой жизни коллектива. В своих многочисленных выступлениях Леман зачастую четко формулировал позиции по разным вопросам музыкальной педагогики, благодаря чему становится возможным более полно представить его педагогические взгляды в области фортепианного образования, проследить выделяемые им приоритетные задачи в обучении пианистов. Он не обходит вниманием ни одно звено существующей системы музыкального образования «школа – училище – вуз», признавая важным начальное, базовое образование, получаемое в музыкаль-



ной школе. Так, одним из первых Леман ставит задачу организации методической помощи школам. Среди приоритетных позиций, выдвигаемых им как на уровне школы, так и училища, следует назвать стремление к воспитанию разносторонних музыкантов, выбор качественного музыкального материала для обучения и состоятельность программы учащегося. Не менее важными являются задачи, связанные с содержательной и качественной сторонами исполнения, стремлением к культуре игры и хорошему звуку.

Во втором разделе главы *Принципы фортепианной педагогики А. С. Лемана* (§ 2) на основе комплексного рассмотрения приводятся основные принципы фортепианной педагогики Лемана, реконструируется творческий процесс в классе фортепиано, выявляются индивидуальные черты педагогического метода Лемана. Следует отметить, что фортепианная педагогика Лемана во многом отражает принципы отечественной фортепианной школы, имеющей глубокие корни и устойчивые характерные черты. Неудивительно, что у него встречаются многие из позиций, свойственных столпам отечественной фортепианной педагогики. Основная проблема заключается в том, как претворяются одни и те же принципы в связи с личностной индивидуальностью и одаренностью педагога.

Одним из основополагающих принципов русской фортепианной педагогики, который Альберт Семенович культивировал в своем классе, – внимательное отношение к авторскому тексту, поскольку любые, даже самые незначительные, проявления субъективизма разрушают задуманное композитором и ведут к искажению авторского замысла. По выражению ученицы Лемана И. Чебуковой (Эверт) он «...увеличивал» все детали текста через увеличительное стекло и учил, учил, учил, как видимое делать слышимым».

Другое важное свойство русской фортепианной педагогики, отличающее и фортепианную педагогику Лемана – отношение к звуку. *Культура звука*, которая была свойственна самому Альберту Семеновичу, воспитывалась в каждом ученике и прививалась ему с первых уроков. Акцент делался, прежде всего, на развитии внутреннего слухового воображения, способного воссоздать точный слуховой замысел. По свидетельству учениц Лемана Г. Отроковой и И. Сергеевой во главу угла в классе А. С. Лемана ставился его девиз: «Для того чтобы играть на рояле, нужно учиться у хороших вокалистов и, наоборот, вокалистам нужно учиться у хороших пианистов». По воспоминаниям музыкантов, слышавших его игру, вокальное начало в фортепианном исполнении всегда отличало Лемана. Смысл данной установки кроется, прежде всего, в том комплексе умений и навыков, которыми предположительно должен владеть хороший вокалист: искусство звуковедения, естественность дыхания, гибкость интонирования, тонкость фразировки, тембрность тона. Отношением к роялю, как к кантабильному инструменту, объясняются те способы звукоизвлечения, которые предлагал Альберт Семенович. Естественно, что они зависели от стиля исполняемого произведения и его содержания, но базировались на таких свойствах, как ощущение «дна» и «упру-

гости» клавиши, ее способности «пружинить», не допускать прямого, резкого прикосновения.

В вопросе технического совершенства проявляется принципиальность взгляда Альберта Семеновича, считавшего, что техника неотделима от музыки. «Неразделимость», тесная связь техники и художественного содержания музыкального произведения характеризуется таким термином, как *«нацеленная» техника*. Относительно технического совершенства исполнения Леман разделяет мысль о том, что техника заключается не в пальцах, а в голове. Данная позиция озвучивается многими известными педагогами и пианистами современности. Смысл ее в том, что преодоление конкретной трудности – это выяснение причины трудности. Умение «разобраться головой», то есть подключить аналитические способности, Леман считал важным в вопросе технического совершенствования.

В данном исследовании также рассматриваются позиции Лемана в вопросах штриха, динамики, временной свободы исполнения, педализации. Анализируются методы работы над формой произведения, уделяется внимание способам воспитания оркестрового слышания.

Несмотря на то, что фортепианная педагогика Лемана основывается на классических принципах отечественной фортепианной педагогики, ей свойственны индивидуальные черты, которые во многом связаны с тем, что Леман был талантливым композитором. Сила воображения и богатство фантазии, знание законов композиции и понимание логики построения произведения, присущие ему как композитору, оказывали влияние и на работу его в фортепианном классе. Восприятие произведения с позиции «творца» способствовало целостному охвату его, возможности сразу «разглядеть» его конструкцию в единстве всех составляющих. Такое «партитурное слышание» отличается от привычного и общепринятого процесса осваивания произведения исполнителем, при котором этот процесс строится по принципу «от частного к целому», когда из оттачивания и освоения отдельных деталей, их суммирования складывается целое произведение. Композиторское восприятие дает возможность изначального понимания всех потенций произведения. Основопологающим в педагогике Лемана являлось понимание сути музыки. При знакомстве с новым произведением первостепенным было стремление осознать глубину авторского замысла, понять смысл музыки. На это были направлены все составляющие работы: музыкальный и пианистический анализ, словесные характеристики, показ на рояле. Тщательное «вслушивание», проникновение в музыку способствовали развитию *самостоятельности мышления ученика*, что являлось одним из принципов педагогики Лемана.

Фортепианное исполнительство представляет собой одну из важных линий в творческой биографии Лемана. Выступления Лемана были неотъемлемой частью культурной жизни Казани именно в те годы (конец 1940-1960-е), когда происходило становление музыкальных традиций, закладываемых вновь созданной Казанской консерваторией. И он вместе с другими яркими

исполнителями способствовал их укреплению и разрастанию. С первых лет работы в консерватории он активно участвует в концертной жизни и задает своей игрой высокую профессионально-исполнительскую планку, тем самым, оставляя след в музыкально-исполнительском искусстве Казани. В разделе *Альберт Леман – исполнитель (§ 3)* с целью создания более полного представления о нем как музыканте анализируются особенности фортепианного исполнительства Лемана, его исполнительский стиль.

Воссоздать полную картину музыкально-исполнительской деятельности Лемана сегодня весьма затруднительно. Хотя имя Лемана постоянно фигурирует в программах консерваторских концертов, начиная с конца 40-х годов, музыкальные записи его выступлений немногочисленны, не сохранились программы сольных концертов Альберта Семеновича и афиши, о них известия. Но совершенно очевидно, что это было время интенсивной творческой самореализации талантливого музыканта в разных сферах музыкальной деятельности, и исполнительство занимало далеко не последнее место в этом процессе. В качестве солиста Леман наиболее регулярно выступал с исполнением собственных сочинений. Чаще всего эти выступления приурочивались к пленумам и съездам Союза композиторов ТАССР. Леман постоянно принимал участие и в традиционных больших консерваторских концертах, посвященных юбилейным датам композиторов, причем он участвовал в них и как солист, и в составе камерных ансамблей, и как концертмейстер.

Особенно заметный след пианист оставил своими выступлениями в камерном ансамбле и участием в концертах в качестве концертмейстера. Именно этим формам исполнительства Леман отдавал предпочтение. Склонность к ансамблевой игре можно рассматривать как одну из характерных черт Санкт-Петербургско-Ленинградской исполнительской школы и непосредственно школы Н. И. Голубовской, у которой, как уже говорилось, учился Леман. Данная исполнительская традиция претворяется Леманом, партнерами которого были такие известные исполнители как скрипач Н. Брауде, виолончелисты А. Броун и В. Тонха. Другую часть исполнительского искусства Лемана составляло концертмейстерство. Особенно нужно отметить традиционные выступления Альберта Семеновича в дуэте с женой – певицей Еленой Абросимовой. Их систематические совместные концерты охватывали музыку разных стилей и эпох. К концертам, вошедшим в историю Казанской консерватории, относятся и выступления А. Лемана с певицей Гульшат Сайфуллиной, в частности, исполнение ими вокального цикла «Зимний путь» Шуберта. Другой вокальный цикл Шуберта «Прекрасная мельничиха» Леман исполнил с певицей Натальей Лучининой.

Анализируя исполнительский стиль Лемана, важно отметить, что для него, как и для большинства крупных пианистов-педагогов, исполнительская деятельность является прямым отражением педагогических воззрений. Основные качества, отличавшие его исполнение:

– продуманность интерпретации и выстроенность произведения, связанные с желанием как можно глубже раскрыть авторский замысел. В его игре была слышна убедительная осмысленность всех музыкальных элементов. Особенно необходимо отметить тончайшую фразировку и нюансировку – то, что способствует разнообразию и гибкости в исполнении.

– выразительное, выпуклое интонирование, близкое природе инструмента или голоса, который сопровождал Альберт Семенович. Этим достигалась большая ансамблевая «спаянность» партий, где отсутствовало ощущение первых и вторых ролей или превосходства солирующего инструмента (вокального голоса). Зачастую логическая и звуковая убедительность фортепианной партии оставляла у слушателей ощущение интеллектуального лидерства Альберта Семеновича, особенно в его концертмейстерском искусстве.

– уникальное лемановское звучание инструмента. Особенностью данного звучания, во-первых, было мягкое прикосновение его рук. Складывалось впечатление, что руки Лемана, всегда пластичные и гибкие, как будто ваяют на инструменте. Во-вторых, в основе прекрасного звучания инструмента лежало индивидуальное внутреннее слышание Лемана.

– полифоническое мышление – особое пристрастие к полифонии, которое присутствует и в его композиторском творчестве, необходимо выделить как характерную черту Лемана-музыканта. В исполнении Леманом любой музыки не было ничего проходящего и второстепенного. Отсюда такие явления в игре Лемана как независимость, ясность отдельных голосов (даже не в полифонической музыке), выявление диалогической природы исполняемого произведения (или отдельной его части) и т. д.

**Глава 3 – «Фортепианное творчество А. С. Лемана»** – состоит из четырех разделов и посвящена фортепианным (написанным для фортепиано соло) произведениям композитора. Фортепианное творчество Лемана рассматривается в контексте развития отечественной музыки в целом. Анализ отдельных произведений направлен на выявление их стилистических черт и дает возможность говорить о стилевой эволюции фортепианного творчества композитора. Фортепианные произведения Лемана характеризуются также с точки зрения их пианистической составляющей.

Знаменательно, что Леман писал для фортепиано на протяжении всей своей творческой жизни: первые его фортепианные опусы относятся еще к периоду студенчества (ранний, впоследствии не сохранившийся фортепианный концерт был представлен в качестве дипломной работы в консерватории), а последние циклы для фортепиано («Без тоники», «Звуковые волны») написаны незадолго до смерти (в 1996 году). Фортепианное творчество Лемана можно разделить на следующие этапы: к первому этапу следует отнести произведения 40–50-х годов; ко второму – сочинения 60–80-х годов; к третьему – творчество последних лет жизни (90-е годы).

При рассмотрении фортепианных произведений необходимо учесть, что универсальность Лемана, заключающаяся в единстве его композиторского и исполнительского дарования, не могла не сказаться на их особенностях. Логично, что многие закономерности музыкального мышления в этой области предопределялись не только композиторскими предпочтениями Лемана, но и его пианистическими возможностями, складом его пианизма.

В фортепианном наследии Лемана существуют две основные линии: это концерты для фортепиано с оркестром и собственно произведения для фортепиано соло. Хотя среди сольных фортепианных произведений Лемана можно обнаружить такие распространенные жанры фортепианной музыки, как вариации, соната, партита, явное предпочтение композитор отдает жанру сюиты. В разные периоды творчества им написаны «Маленькая сюита», сюита «Татарстан», две Камерные сюиты, «Концертная сюита в форме вальсов», «Верхарн-сюита» и др. С другой стороны заметно также тяготение к циклическим произведениям – циклы «24 прелюдии для фортепиано», «Детский альбом», «Пионерское лето», «В несколько строк», «Контрасты», «Für Wenige» («Для немногих»), «Звуковые волны», «Без тоники».

Также нельзя не отметить, что в фортепианном наследии Лемана наравне со сложными в пианистическом отношении произведениями, значительное место занимают сочинения педагогического репертуара для совсем молодых и юных пианистов. Это, прежде всего, «Маленькая сюита», «Детский альбом», «Пионерское лето», «Юным пианистам».

В разделе *Фортепианные произведения 40 – 50-х годов (§ 1)* внимание обращено на пентатонные опусы Лемана (*1.1. Пентатоника в традиционных жанрах фортепианной музыки*). Работа по освоению пентатоники становится новым и очень значительным по результатам явлением в композиторском творчестве Лемана казанского периода. В эти годы проблема пентатонного мышления остро стояла как на теоретическом уровне, так и в области музыкально-творческой. Феномен Лемана заключался в том, что, будучи человеком другой национальности – этническим немцем, при этом обученным в традициях русского музыкально-профессионального образования – он естественно и гармонично вписался в татарскую интонационную среду. Фортепианное творчество Лемана данного периода отмечено такими пентатонными опусами, как Татарские вариации (1946), Детский альбом (1954), Маленькая сюита (1956), сюита «Татарстан» (1959-1960)<sup>4</sup>.

Одним из ранних образцов классического жанра на татарском интонационном материале в творчестве Лемана являются *Татарские вариации*, представляющие собой традиционную трактовку жанра инструментальных орнаментальных вариаций. Вариационный цикл выстраивается по типовым стандартам классических вариаций. Новации композитора сосредоточены в

---

<sup>4</sup> Сюда же следует отнести произведения Лемана, ноты которых не найдены, но они существуют в аудиозаписи. Это: Две прелюдии; Три пьесы (Чибэр кыз, Кызлар бикое, Серенада); Три пьесы (Вальс, Два друга, Новый курай). См. *Дискографию*.

области гармонического и фактурного строения, а точнее в области адаптации новых средств выражения к классическим, традиционным формам. Для музыкального языка Вариаций Лемана характерны следующие особенности:

1. Гармонический язык цикла основан на вертикализации характерных интонационных комплексов пентатонной природы мелодики. На первый план выходят фонические характеристики созвучий, собственно формообразующие функции оказываются вторичными, результативными.

2. Ослабление функциональных связей происходит за счет включения нестандартных последований, использования «слабых» представителей функций, применения многотерцовой аккордики и созвучий нетерцового строения.

3. В силу ослабления гармонической координаты формообразующие функции переключаются на фактуру.

4. В формировании фактурного своеобразия значительную роль играет мелодизация голосов, в результате чего особое значение приобретает зональный принцип рассредоточения функций.

Следует указать, что отмеченные характеристики оказываются типичными для музыкального мышления татарских композиторов в дальнейшем. Именно в данном направлении происходило формирование национального стиля татарских композиторов. При этом Леману принадлежит важная роль в синтезировании достижений академического композиторского письма и национального стиля, основанного на ярком пентатонном материале.

Другим, не менее значительным и ярким «словом» Лемана в татарской фортепианной музыке стала его сюита «*Татарстан*». Сюита Лемана представляет собой один из первых программных циклов в татарской музыке. Отличительной чертой сюиты является не только ее пентатонная основа, но и принцип трактовки фольклора, характерный для музыкальной культуры 60-х годов, периода, в рамках так называемой «новой фольклорной волны». В композиторских опусах этого направления поиск новых средств базируется на новых формах трактовки народного творчества. Речь идет, главным образом, не о цитировании народной музыки, а об использовании выразительных средств фольклорной традиции при создании авторских произведений. Своей сюитой «Татарстан» Леман наглядно демонстрирует, что татарский фольклор не является исключением и, обладая богатыми языковыми ресурсами, представляет собой богатый материал для творческих экспериментов.

Впитанная Леманом санкт-петербургская-ленинградская композиторская традиция отношения к фольклору и его личные пристрастия исчерпывающе выразились в следующем его высказывании: «Я по образованию петербуржец, а в этом городе издревле преклонялись перед гениальными источниками народного интонирования. [...] Мне область народного интонирования, народная характеристичность очень близка, хотя я никакой не фольклорист. Но я знаю очень немало примеров и не стесняюсь порой породниться с такими интонациями; при этом в буквальном смысле я их не беру. И, быть может,



в этом плане я ученик своих учителей, потому что вся петербургская школа композиции связана с родным музыкальным языком<sup>5</sup>.

Подтверждением этого служит сюита для фортепиано «Татарстан», состоящая из пяти миниатюр, каждая из которых носит свое название: 1. «Чыгармыйм уемнан» (Не могу забыть); 2. «Мәк» (Мак); 3. «Ак камыш» (Белый камыш); 4. «Егет боега» (Парень грустит); 5. «Әннә гизә генәем» (Шуточная). Для музыкального языка сюиты характерно следующее:

1. В сюите обнаруживаются фольклорные корни, претворенные в обобщенном плане. Практически во всех пьесах цикла есть жанровые прообразы татарской народной музыки (*салмак көй* – умеренный напев, *озын көй* – длинный напев, *авыл көй* – деревенский напев, *кыска көй* – короткий напев).

2. Первостепенным в цикле является песенное начало, заложенное в интонационности пьес. Соответственно, именно оно во многом определяет доминирование вариационных приемов развития, которых композитор придерживается практически неизменно.

3. Принцип фактурного варьирования оказывается основным при работе над материалом. Работа с фактурной составляющей, возможности которой отвечают требованиям песенного материала, и соответствует уже сложившимся на тот момент принципам обработок татарских народных песен, является наиболее благодатным вариантом.

4. В основе сюиты лежит линейный принцип связей. Качество линейности обнаруживается в приоритете мелодической связи звуков над ладо-функциональными связями созвучий. Линейный принцип организации музыкальной ткани повлиял также на аккордику. Аккорды являются следствием самостоятельного движения голосов. Результатом такого понимания вертикального комплекса является разнообразие аккордовых структур.

Таким образом, совершенно очевидно, что в сюите «Татарстан» А. Леман продемонстрировал органичное и глубокое ощущение специфики татарского национального музыкального мышления и претворил ее со свойственной ему деликатностью и вместе с тем изобретательностью.

Пианистическая сторона татарских опусов Лемана определяется требуемым от исполнителя умением выстроить аккордовую вертикаль, дифференцировать и темброво разнообразить отдельные голоса, найти их верное звуковое соотношение. Кроме того, предполагается владение как крупной (финальная вариация Татарских вариаций), так и мелкой токкатной техникой в максимально сжатом диапазоне изложения (последняя пьеса сюиты «Татарстан»). В связи с песенной основой пьес сюиты, представляющих собой кантиленный материал, исполнителю важно также владеть искусством интонирования, временной свободой в исполнении темы (а

---

<sup>5</sup> Цит.: Розанов А. С. Композитор Альберт Леман и его фортепианное творчество // Произведения композиторов XX века: Вопросы интерпретации / Сб. научных трудов МГК им. П. И. Чайковского: Вып. 13. М., 1996. С. 40.

также зачастую мелодизированного аккомпанемента) и уметь соотносить мелодию с аккомпанементом.

Другая линия в творчестве Лемана этого периода связана с продолжением традиций классико-романтической эпохи. Прежде всего, сюда следует отнести цикл *24 фортепианных прелюдий* (1954-55), рассматриваемый в подразделе *Жанр фортепианной прелюдии* (1.2). Очевидно, что идея создания этого цикла занимала Лемана на протяжении достаточно длительного периода. Об этом говорят обнаруженные нами в рукописях композитора циклы прелюдий, сочиненные в разные годы<sup>6</sup>, а также отдельные прелюдии, относящиеся к 40 – 50 -м годам. Продолжая традицию русской классической прелюдии, откристаллизовавшейся в творчестве Лядова, Рахманинова, Скрябина, Леман в своих прелюдиях испытывает определенное влияние стиля Прокофьева и Шостаковича, что проявилось в жанровости тематизма с опорой на танцевальность и скерцозность, особенностях гармонического мышления в рамках расширенной хроматической тональности, линейности и графичности или полифонической насыщенности фактуры, по-прокофьевски естественной пластичности лирических тем. В цикле Лемана наблюдается и традиционная для жанра прелюдии ассимиляция различных жанров: этюд в прелюдии № 2, токката в прелюдии № 5, медленный вальс в прелюдии № 12, марионеточный вальс в прелюдии № 8, галоп в прелюдии № 9, баркарола в прелюдии № 3, тарантелла в прелюдии № 17 и т. д. Широта и эмоциональность образного содержания прелюдий обуславливает их группировку по разным сферам. Как показал анализ, важнейших сфер в цикле три: 1) скерцозно-гротесковая сфера – прелюдии № 4, 8, 13, 17; 2) лирико-психологическая сфера – прелюдии № 1, 3, 12, 14, 19; 3) драматическая сфера – прелюдии № 2, 6, 11, 24. Индивидуальность лемановского языка проявляется в характерном для его прелюдий круге интонаций (в особенности секундовых и квартовых попевок и «раскачках»), в мелодическом насыщении фактуры путем удвоения в терцию, сексту, октаву.

Безусловно, цикл прелюдий А. Лемана можно отнести к этапным сочинениям в его фортепианном творчестве. Самобытность и художественная ценность цикла подтверждается также интересом исполнителей к нему. Особо следует отметить сохранившиеся в фондах ГТРК «Новый век» записи избранных прелюдий в исполнении автора, а также исполнение цикла полностью пианистами И. Дубининой и В. Спиридоновой. Прелюдии Лемана постоянно присуществуют и в учебном репертуаре воспитанников ДМШ и музыкальных училищ, что также подтверждает их профессиональную и художественную значимость.

---

<sup>6</sup> Первый цикл прелюдий, датированный автором 1946 годом, хранится в отделе редкостей Научной библиотеки им. С. И. Танеева МГК. Другой цикл не датирован, его рукопись хранится у дочери композитора Э. А. Леман. И, наконец, получивший известность цикл *«24 прелюдии для фортепиано»*, созданный в 1954-1955 годах, можно рассматривать как итог, логическое завершение «проб» по написанию прелюдий, объединенных в цикл.

Раздел *Фортепианные произведения 60 – 80-х годов (§ 2)* содержит два подраздела, в первом из которых *Жанровые и стилевые искания в произведениях 60-х годов (2.1)* рассматриваются основные произведения данного этапа. Стилиевые искания Лемана 60-х годов проявляются, прежде всего, в таких фортепианных произведениях, как «Сочувственные попевки» (1966), Соната (1969), сюита «В старинном стиле» (между 1965-1969). Анализируя данные произведения, можно обнаружить, что в творчестве композитора наступает новый период, связанный с изменением стилистических и языковых средств. По музыкальному языку они заметно отличаются от сочинений предыдущего периода и вписываются в контекст общих закономерностей развития отечественного музыкального творчества 60-х годов XX века – время «стилевого плюрализма», освоения советской музыкой новых для нее техник композиции. Безусловно, смены ориентиров в музыке 60-х годов не могли не коснуться Лемана, всегда занимавшего позицию композитора-творца.

Его фортепианные произведения этого периода аккумулируют в себе такие характерные черты отечественной музыки этих лет, как: 1) освоение новых языковых ресурсов – в данном случае проявляется интерес Лемана к конструированию формы на основе одной интонационной модели (частично связанной с техникой додекафонии);

2) нетрадиционная трактовка классических жаров, связанная с пересмотром жанровых стереотипов;

3) расширение диапазона связи с традициями прошлых эпох, что проявляется в склонности Лемана к полифоническим формам. Особо важно отметить, что полифония становится для Лемана *способом мышления*. Это подтверждают многочисленные примеры из его произведений, такие как: использование формы фуги в V части «Сочувственных попевок» и в III части (Полифония) Сонаты, прекрасное владение разнообразными полифоническими приемами развития, использованными в IV части (Вариации) Сонаты.

В цикле из семи фортепианных миниатюр под названием «Сочувственные попевки» все части объединены сквозной идеей с четко выстроенной в драматургическом отношении линией развития. Объединяющую идею автор подсказывает самим названием цикла. Выражением идеи сочувствия, эмоции сострадания предстает интонация *lamento*, которая сама по себе способна передать не только мотивы жалобы, вздоха, но и придать закругленность, мягкость любым мотивам. Интонация *lamento* присутствует в каждой миниатюре цикла, и с этой точки зрения цикл можно назвать вариациями на мотив *lamento*. Так, в «Сочувственных попевках» обнаруживается стремление к такому интонационно тесному родству отдельных частей цикла, которое впоследствии Леман использует в своей Сонате.

Одно из центральных произведений Лемана этого периода, Соната для фортепиано, интересна как пример отступления композитора от трактовки жанра сонаты в его классическом виде. Аналогии с традицией жанра исчерпываются наличием среди частей четырехчастного цикла скерцозной части и

вариационной формы в финале. При этом для Лемана обращение к жанру сонаты – это повод взглянуть на традиционный четырехчастный цикл глазами мастера, владеющего богатым арсеналом современных средств выразительности. Соната представляет собой оригинальный полифонический цикл (I. Наигрыш, II. Скерцино, III. Полифония, IV. Вариации), части которого прочно скреплены единой интонационной моделью, лежащей в основе всего тематического материала, а также определяющей структуру горизонтали и вертикали. Конкретно, в Сонате – эта интонационная модель, симметричная по своей структуре, определяет композиционные особенности цикла, где идея симметрии реализуется на разных уровнях формы. Определенной спаянности цикла способствует и прием *attaca*, при помощи которого осуществляются переходы от части к части.

Музыкальный язык сюиты «*В старинном стиле*»<sup>7</sup> кардинально отличается от двух предыдущих сочинений, поскольку сюита представляет собой пример интереса композитора к неоклассической, необарочной линии. Это цикл из пяти пьес, имеющих программные названия: «Задумчивая», «Пробужденная», «Пастораль», «Раненая птица», «Кузнец». Безусловно, объектом внимания композитора стала музыка французских клавесинистов эпохи барокко: здесь и обращение к жанру программных фортепианных пьес, стилизующих изысканную манеру игры на клавесине, и воспроизведение типичных для французских клавесинистов средств выразительности, и обращение к традиционным для эпохи барокко принципам формообразования. В музыке эпохи барокко, как и в любом художественном явлении переходного периода, ярко проявляется двойственность: сочетание гармонии и полифонии, тональности и модальности, строгости и декоративности. Столь интересное явление в истории музыки не могло остаться без внимания композитора, обладающего широтой взглядов и энциклопедическим складом ума.

Музыкальные идеи барокко блестяще реставрированы Леманом – композитором XX века. Время от времени в барочных стилизациях проскальзывает современный взгляд мастера: в довольно сложных доминантовых педалях («Пробужденная», «Раненая птица»), в смелых полигармонических фрагментах («Кузнец»).

---

<sup>7</sup> При изучении рукописных архивов композитора был обнаружен более поздний «вариант» фортепианной «Старинной сюиты» или, по существу, вторая редакция произведения, правда, не оговоренная самим автором. Это *клавесинный* цикл московского периода «*Франсуа Лежен – простодушный*» (1993), обозначенный как пьесы в старинном стиле для клавесина. Сравнение названия и последовательность частей, музыкального материала, структуры двух циклов не оставляет сомнений в их близком родстве. Как уже отмечалось, для творческого метода Лемана подобный опыт повторного обращения к произведению, его переработки, использования материала одного произведения в последующих является характерным (схожая ситуация наблюдается в 24 прелюдиях, позже в Партите и связанных с ней «Контрастах» 1974 года).

*Фортепианные произведения 70–80-х годов: От камерности к концертности* (2.2). Обращаясь к творчеству Лемана 70–80-х годов, следует иметь в виду, что обособление произведений данного периода в отдельную группу достаточно условно. Так как для композитора характерна непрерывная стилевая эволюция, естественно, что каждое новое сочинение обладает неповторимостью замысла, новизной языка и техники. Безусловно, в произведениях этих лет продолжают развиваться художественные идеи предыдущего десятилетия, и вместе с тем некоторые особенности этих сочинений позволяют выделить их в особую группу. Отличительными чертами произведений 70–80-х годов, думается, можно считать постепенное усиление концертности, нарастания виртуозности фортепианной техники, а также все большую графичность письма. В эти годы Леманом сочинены: фортепианный цикл «Контрасты» (1974), Две камерные сюиты (1974, 1975), Партита (1980), Концертная сюита в форме вальсов (1981), цикл миниатюр «В несколько строю» (1979), а также сборник пьес «Юным пианистам» (1976).

На примере двух *Камерных сюит*, сочиненных одна за другой в середине 70-х годов, композитор демонстрирует возможности объединения контрастных миниатюр единым замыслом. И в этом смысле он продолжает и развивает традиции романтических фортепианных сюитных циклов. При этом музыкальный язык произведений отличается новизной, свежестью: композитор активно использует в сюитах различные формы оstinatности (для передачи идеи механистичности), принципы линейности, средства полиладовости, при этом тяготея к звукоизобразительности. Отличительной чертой данных сюит вновь становится обращение Лемана к полифонии.

Эти сюиты имеют много точек соприкосновения, начиная с художественной идеи, и заканчивая ее конкретным музыкальным воплощением. Части обеих сюит можно исполнять одну за другой практически без перерыва, композитор лишь переключает сознание слушателя с одной художественной идеи, воплощенной в шести пьесах сюиты № 1, на другую, предлагая нам в сюите № 2 уже семь пьес. Индивидуальные названия в каждом из циклов имеет лишь одна пьеса: это «Линии» – № 1 из Первой сюиты и «Полифонические вариации» – № 4 из Второй сюиты. Но при этом музыкальный язык обеих сюит отличается особой характеристичностью, благодаря которой звучание их вызывает порой весьма конкретные образные ассоциации, позволяющие установить определенный скрытый сюжет.

Обращаясь к *Партите* Лемана, интересно прояснить историю создания произведения. В списке рукописных фортепианных произведений композитора фигурирует цикл «Контрасты», созданный в 1974 году. Следует оговорить, что данный цикл, не получив самостоятельности, послужил своеобразной базой для других, более поздних сочинений Лемана. Отдельные его пьесы были позже доработаны и перенесены Леманом в Партиту. Так, пьеса Вечер (№ 4) из цикла «Контрасты» легла в основу II части Партиты, пьеса

Punktum contra punktum (№ 5) – в основу III части, пьеса Токката (№ 7) – в основу V части.

Партита – крупное и с пианистической точки зрения довольно сложное сочинение, представляет собой интересный вариант претворения барочного жанра современными средствами музыкального языка. Важно, что типичный для Лемана полифонический метод мышления, который мы отмечали на протяжении всего периода 60–80-х годов, приобрел в Партите особый размах, выразившийся в сложных формах полифонического изложения.

Рассматривая фортепианные произведения 60–80-х годов с пианистической точки зрения, следует отметить, что с одной стороны новые техники письма и новые средства выразительности предопределяют новизну их пианизма. С другой стороны, нельзя забывать, что широкие исполнительские возможности самого Лемана-пианиста способствовали виртуозности и технической сложности его фортепианных сочинений. Особенно это касается Партиты, в которой Леман, часто в рамках быстрого токкатного движения, использует технику двойных нот в самом разнообразном сочетании – двойных септим, октав и даже нон, также аккордовую технику, в том числе в виде скачков и пассажей. В кульминационных зонах V части Партиты применяется техника аккордовых кластеров, в полифонических разделах сложные полифонические сплетения голосов зачастую связаны с их широким расположением, охватывающим большой диапазон фортепианной клавиатуры. Отличительной чертой сочинений Лемана данного периода, оказывается и его интерес к звуковым возможностям фортепиано, что особенно свойственно произведениям 90-х годов. Интерес этот связан с использованием элементов звукоизобразительности (например, Камерные сюиты) и обращением к фониеским, обертоновым возможностям фортепиано (например, II часть Партиты, VI часть «Сочувственных попевок»).

Показателем виртуозности фортепианных сочинений Лемана 80-х годов служит *Концертная сюита в форме вальсов*. Она представляет собой цикл из пяти вальсов: 1. Большой концертный вальс; 2. Тишина...; 3. Эолова арфа; 4. Печаль; 5. Виртуозный вальс. Названия крайних частей композиции уже говорят сами за себя. Оба эти вальса отличаются стремительностью, виртуозностью, что предполагает свободное владение исполнителем различными приемами фортепианной техники: это и мелкая техника со сложными арпеджио, и стремительно летящие двойные ноты, и крупная аккордовая техника, вплоть до акробатических экзерсисов игры кластерами. Все это усложняется предельной хроматизацией звуковысотного полотна. Вместе с тем ощущения звуковой тяжести, диссонантной перегруженности не возникает. Композитор находит необходимую меру, чередуя хрупкие поэтичные разделы с фрагментами, передающими стихию движения, неистовства.

В третьем разделе главы *Фортепианные произведения 90-х годов: Творческое credo* (§ 3) рассматриваются поздние фортепианные сочинения Лемана. Несмотря на то, что в последние годы здоровье Альберта Семеновича



значительно ослабевает и ухудшается, он активно работает до последних дней жизни. Творчество становится для него процессом отражения собственного жизненного опыта, мироощущения, философии жизни. Этим определяется особый интеллектуализм его музыки, характерный и для его произведений предыдущих лет, но теперь приобретающий значение определенной смысловой доминанты. Леман предстает перед нами художником в широком смысле слова, а музыка является средством для передачи непосредственных впечатлений от явлений в самых различных областях искусства.

Эти черты свойственны циклу «*Контрасты*» (1991), который, с одной стороны, суммирует весь предыдущий композиторский опыт Лемана, с другой, наиболее ярко воплощает характерные тенденции лемановских фортепианных произведений 90-х годов. Цикл представляет собой 13 прелюдий-зарисовок, объединенных в две тетради. Чередование музыкальных образов в цикле свидетельствует о том, что композитор наделен богатым воображением. Леман предстает перед нами эстетом, интеллектуалом, эрудитом, представляющим на суд слушателей пьесы, каждая из которых содержит красивую конструктивную идею. Соответственно, весь цикл в целом представляется парадом оригинальных идей. Важно отметить, что для их воплощения композитор пользуется широким кругом современных средств выразительности. Он как бы «достает» из своего багажа самое необходимое для создания конкретной зарисовки, передачи эмоций, настроения. В связи с этим Леман использует атональность, политональность, элементы додекафонии, сонорику, пуантилизм, контролируруемую алеаторику и т. д. Отличительными чертами цикла являются также: 1) поиски композитором разнообразных сонористических красок, отсюда усиленное внимание к звуку, тембру, краске; 2) опора на малую форму (часто – форма «волны»), в которой любая деталь текста может наделяться структурной функцией.

Цикл фортепианных пьес «*Без тоники*» (1996) представляет собой одно из последних фортепианных произведений Лемана и занимает особое место в его творчестве. Данный цикл можно рассматривать как некое концентрированное выражение творческого *credo* композитора. Воплощенные в цикле творческие идеи лейтмотивом проходят через все его творчество. Перед слушателями разворачивается все то, что определяло характер творческой жизни композитора, суть его богатой натуры, творческих устремлений и поисков. Это и преклонение перед полифонией, которая в первую очередь берет на себя организующие функции звукового материала и напряженная работа мысли, интеллектуализм, обдуманность любого музыкального высказывания композитора и рафинированность, изысканность, утонченность в подборе особых выразительных красок и, наконец, поиск гармонии, тишины, душевного покоя.

Рассматривая поздние фортепианные циклы Лемана с позиции исполнителя, можно выявить определенные черты, через призму которых, следует подходить к произведениям 90-х годов. Во-первых, важно отметить

такое качество, как импровизационность в широком смысле слова. Ограниченная алеаторика, свободное метрическое оформление музыкального материала, использование самых разнообразных приемов игры аккордовыми кластерами (пальцами, ладоньями, локтями) дают исполнителю большую творческую свободу в процессе воспроизведения авторского замысла. Во-вторых, тяготение Лемана к экспериментам, связанным со звуком и звуковыми возможностями фортепиано, которые наметились уже в произведениях 80-х годов, достаточно ярко проявилось в его последних опусах. Звуковая красочность отдельных пьес связана с использованием композитором обертоновых, а также педальных возможностей фортепиано. Поэтому пьесы из разряда сонористических требуют от исполнителя включения собственной слуховой фантазии и предполагают при этом индивидуальный для каждого исполнителя результат.

В четвертом разделе главы *Фортепианные произведения педагогического репертуара* (§ 4) рассматриваются фортепианные произведения Лемана для детей, занимающие особое место в его творчестве, начиная с первых опусов. Обращение к детской музыке подтверждает заинтересованность Лемана в решении проблемы дефицита детского фортепианного репертуара, особенно на основе пентатонного материала. С другой стороны, произведения для детей еще раз подчеркивают педагогическую составляющую его таланта, тесную связь его композиторской и педагогической деятельности. Детские опусы Лемана представляют собой хороший дидактический материал. Два цикла – *«Детский альбом»* (1954) и *«Маленькая сюита»* (1956) – написаны на основе пентатоники и включают в себя пьесы, предназначенные для маленьких пианистов. Сюита *«Из пионерской жизни»* (1950) – непентатонный цикл, написанный в традициях музыки для детей отечественных композиторов. Несмотря на неактуальное для наших дней название, музыка Лемана остается, тем не менее, привлекательной и интересной для детского миропонимания. Все музыкально-выразительные средства направлены на создание разнообразных по характеру пьес. Леман как бы приучает детей к элементам современной музыки: диссонантная гармония при ясной функциональности, новая (неклассическая) мелодия с «неудобной» интонационностью и т. д. Схожие задачи Леман, по-видимому, ставит и в более позднем цикле для детей под названием *«Юным пианистам»* (1976), куда включены тринадцать программных пьес. Фортепианное творчество Лемана – это своего рода исследование выразительных и технических возможностей фортепиано. Цикл представляет собой энциклопедию современных средств выразительности, развивающих и обогащающих слуховые представления детей.

Фортепианные произведения для детей Лемана, несомненно, актуальны и сегодня. Собственный педагогический опыт автора работы показывает, что включение данных произведений в школьный репертуар

имеет безусловные положительные стороны. Дети испытывают живой интерес к музыке Лемана, легко осваивают ее и приобретают на ее основе необходимые музыкальные и профессиональные навыки. К явным достоинствам детских опусов Лемана относятся их художественность и пианистичность, что обусловлено талантом Лемана-композитора, пианиста и педагога.

В **Заключении** излагаются основные результаты исследования.

Обращение к одной из линий (фортепианной) многогранной профессиональной деятельности Лемана дало возможность наглядно представить степень его дарования, а также непреходящее значение его личности в истории музыкальной культуры и образования Казани и России. Приведенная детальная биография Лемана позволила выявить свойственный ему полиэтнический компонент: немецкое происхождение и начальное воспитание в немецкой среде – профессиональное академическое образование в традициях русской музыкальной культуры – успешная и плодотворная деятельность в рамках татарской национальной культуры. Подтверждением органичного существования Лемана-композитора в татарской интонационной среде служат его фортепианные произведения 40-50-х годов. Особенности личности Лемана заключались и в том, что он представлял характерный для русской культуры тип музыканта-деятели, признаками которого была широта в понимании своего творческого предназначения, особый музыкальный универсализм, осознание своей высоко духовной миссии в развитии искусства. Таким образом, можно сказать, что обращение к фортепианной педагогике, исполнительству и творчеству А. С. Лемана позволяет существенно расширить представление о нем как музыканте, масштабе его творческой личности.

В *Приложении I* представлены копии архивных документов, связанных с профессиональной деятельностью А. С. Лемана; в *Приложении II* – фотоматериалы; в *Приложении III* – стенограммы бесед автора с родственниками и учениками Лемана по классу фортепиано; в *Приложении IV* – список выпускников Лемана по классу фортепиано в КГК и КМУ; в *Приложении V* – афиши; в *Приложении VI* – полный перечень фортепианных произведений Лемана; в *Приложении VII* – дискография.

#### **Публикации автора по теме диссертации:**

##### **Публикации в рецензируемых журналах, рекомендованных ВАК**

1. Фортепианная педагогика Альберта Лемана: истоки, педагогические взгляды, последователи» [Текст] / Р. Д. Гимадиева // Вестник Чувашского университета. Гуманитарные науки. – Чебоксары, 2009. – № 1. – С. 328-332. – 0,7 п. л.

2. А. Леман. Фортепианная сюита Татарстан: К проблеме композитор и фольклор» [Текст] / Р. Д. Гимадиева // Вестник Вятского государственного гуманитарного университета. – Киров, 2010. – № 1 (2). – С. 159-165. – 0,88 п. л.

#### **В других изданиях**

1. Альберт Леман – фортепианный педагог» [Текст] / Р. Д. Гимадиева // Музыкальное образование в России – 1918–2008: Тезисы Межвузовской научно-практической конференции, посвященной 90-летию учебного заведения (11.04.08 г.) / МГИМ им. А. Шнитке. – М., 2008. – С. 41–44.
2. Жанр фортепианной прелюдии в творчестве Альберта Лемана [Текст] / Р. Д. Гимадиева // Актуальные проблемы музыкально-исполнительского искусства: История и современность. Вып. 1: Материалы научно-практической конференции, Казань 2 апреля 2008 / Казанская консерватория. – Казань, 2008. – С. 58- 65.
3. О фортепианной педагогике А. С. Лемана [Текст] / Р. Д. Гимадиева // Вестник КГУКИ: Материалы Международной научно-практической конференции «Фортепианная подготовка музыканта в современном культурном пространстве» к 35-летию кафедры фортепиано КГУКИ (Казань, 15 мая 2008 г.). – Казань, 2008. – № 2. – С. 57- 62.
4. Альберт Леман – пианист-исполнитель [Текст] / Р. Д. Гимадиева // Актуальные проблемы музыкально-исполнительского искусства: История и современность. Вып. 2: Материалы научно-практической конференции, Казань 8 апреля 2009 / Казанская консерватория. – Казань, 2009. – С. 246-250.
5. Произведения педагогического репертуара в фортепианном творчестве А. С. Лемана [Текст] / Р. Д. Гимадиева // Актуальные проблемы музыкально-исполнительского искусства: История и современность. Вып. 3: Материалы научно-практической конференции, Казань 7 апреля 2010 (в печати).

Тираж 100 экз. Заказ 1203.

---

Отпечатано в полиграфической лаборатории  
Казанской государственной консерватории  
420015 Казань, ул. Б. Красная, 38

